

Une lecture contextuelle de “*L'Irrémédiable*”

«Les artistes qui voient les lignes sous le luxe et l'efflorescence de la couleur percevront très bien qu'il y a ici *une architecture secrète*, un plan calculé par le poète, méditatif et volontaire. Les *Fleurs du mal* ne sont pas à la suite les unes des autres comme tant de morceaux lyriques, dispersés par l'inspiration, et ramassés dans un recueil sans d'autre raison que de les réunir. Elles sont moins des poésies qu'une œuvre poétique *de la plus forte unité*. Au point de vue de l'Art et de la sensation esthétique, elles perdraient donc beaucoup à n'être pas lues *dans l'ordre* où le poète, qui sait bien ce qu'il fait, les a rangées. » Paru dans *Le Pays* en juillet 1857, l'article de Barbey d'Aurevilly fut rédigé sur la demande expresse de Baudelaire¹ et utilisait sans doute des arguments que celui-ci avait lui-même fournis à son ami². Il était destiné à disposer le tribunal en faveur du poète des *Fleurs du mal* dont le procès allait commencer quelques semaines plus tard. Barbey n'a pas pu empêcher la condamnation de l'auteur et la suppression de six poèmes, mais il a été le premier à signaler le fait que l'arrangement des pièces des *Fleurs du mal* n'obéissait pas à de simples considérations chronologiques ou thématiques. Il a aussi introduit une expression qui allait faire fortune – bien que cette *architecture* fût moins *secrète* qu'il ne le pensait. Celle-ci a fait l'objet d'études devenues « classiques » de nos jours, comme celle d'André Feuillerat³ ou de Max Milner⁴, avant d'être mise dans une lumière nouvelle par Leo Bersani⁵. Quelles que soient les conclusions de ces auteurs, on pourrait dire en effet que comme les mots chez Mallarmé, les poèmes des *Fleurs du mal* « s'allument de reflets réciproques ». Je me propose d'examiner ici dans quelle mesure

⁰¹ Voir BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975–1976, 2 vol, t. I, p. 1191 sq. Je cite désormais cette édition en indiquant, dans le texte et les notes, le tome et la page.

⁰² En 1861, Baudelaire écrira à Vigny : « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. » (BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, 2 vol., t. II, p. 196.)

⁰³ FEUILLERAT, André, « L'Architecture des *Fleurs du Mal* », *Studies by Members of the French Department, Yale Romantic Studies*, XVIII, New Haven, Yale University Press, 1941, p. 309–407.

⁰⁴ MILNER, Max, *Baudelaire. Enfer ou ciel, qu'importe !* Paris, Plon, 1967 (voir chap. V : « D'une édition à l'autre », p. 111–131).

⁰⁵ BERSANI, Leo, *Baudelaire et Freud*, traduit de l'anglais par Dominique Jean, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1981.

la place que " L'Irrémédiable " occupe dans les deux éditions publiées du vivant de Baudelaire et les pièces qui constituent en 1857 et en 1861 l'environnement du poème en question influent respectivement sur le sens du texte.

Il convient cependant de souligner d'abord le sens des modifications introduites dans l'édition de 1861.

La signification de ces changements tient moins à l'adjonction de nouveaux poèmes qu'au remaniement de la composition interne de *Spleen et Idéal*, et de l'ordre des sections suivantes.

L'édition de 1857 – que le poète jugera lui-même « très-inférieure » à la seconde – était centrée en premier lieu sur l'artiste : les dernières pièces de *Spleen et Idéal* témoignent d'un retour à la vocation esthétique (" Tristesses de la lune ", " La Musique ", et même " La Pipe "), tandis que le volume se clôt sur " La Mort des artistes ". Celle de 1861 reproduit plutôt un itinéraire spirituel, une quête qui est à la fois esthétique, intellectuelle, existentielle, voire ontologique. Dans la première section, le cycle « esthétique » se termine par l'" Hymne à la Beauté " où l'art devient pour Baudelaire un pari désespéré (« qu'importe... »). La poésie y apparaît beaucoup moins comme la promesse de l'Infini que comme le moyen d'échapper à la tyrannie du fini : à l'attrait de l'illimité dans l'avant-dernière strophe succède l'ambition rabaissée du quatrain final, où Baudelaire se contenterait déjà d'accéder à un « paradis artificiel » provisoire, capable de lui offrir quelques moments de répit dans son existence soumise à l'ennui et au Temps (il restera confiné dans son univers qui deviendra seulement moins hideux, et les instants seulement moins lourds). Bien entendu, les problèmes de la création poétique ne se limitent pas aux vingt premières pièces du recueil : ils vont être reposés, de façon souvent antithétique, dans les derniers poèmes de *Spleen et Idéal*, dans *Tableaux parisiens*, et même dans " Le Voyage ". Aussi vaut-il mieux parler, à mon sens, d'*esthétiques*, et non d'une *esthétique*, de Baudelaire⁶.

En raison des poèmes ajoutés en 1861, les cycles consacrés aux femmes revêtent une allure plus sombre, plus mélancolique, voire plus inquiétante⁷ – en particulier celui de Mme Sabatier ou le réarrangement des poèmes dénonce à l'avance la nature mensongère de cet amour⁸.

Mais l'aggravation du ton de *Spleen et Idéal* vient surtout de cette angoisse existentielle qui caractérise, le long d'une ligne descendante, la dernière partie de la section. Cette inquiétude vague dans les poèmes du " Spleen " aboutit à une

⁶ L'auteur de " Correspondances " est considéré traditionnellement comme le premier fondateur du symbolisme. Mais les derniers grands poèmes en vers de Baudelaire sont ceux d'un poète allégoriste.

⁰⁷ Voir MILNER, *Op. cit.*, p. 118–120.

⁸ Voir le second tercet de " Semper eadem ", I/41.

réflexion sur l'existence au sujet de laquelle "L'Irrémédiable" dresse un constat douloureux et sans appel.

En même temps, les pièces (écrites pour la plupart après 1857) qui suivent les "Spleen" font voir les quatre premiers poèmes du volume comme les vestiges d'un héritage romantique désuet et par conséquent dépassé (nous y reviendrons plus loin). La courbe que cette première section décrit va ainsi de l'affirmation d'une poésie éthérée, capable de provoquer une extase mystique « faite de volupté et de connaissance »⁹, de la croyance dans le rôle purifiant et divinisant de la souffrance, et de l'esthétique des Correspondances cautionnées par un arrière-monde bienveillant à l'étalement progressif d'un univers placé sous le règne du Mal dont les éléments apparaissent, par le jeu des analogies en réalité infernales, comme les projections de son « triste moi ».

Le remaniement de l'ordre des sections suivantes imprègne à la tonalité générale du volume un désespoir croissant. En 1857, *Spleen et Idéal* était suivi de *Fleurs du mal* et de *Révolte*, dont l'audace fut diluée dans les poèmes du *Vin*, et les trois sonnets de la section finale présentaient la mort non comme le lieu d'une chute redoutée avec une angoisse nourrie de culpabilité, mais comme celui d'une révélation, d'une consolation et d'une délivrance.

Dans l'édition de 1861, *Tableaux parisiens* marquent une première tentative de sortir de l'impasse où Baudelaire se voit condamné au terme de la grande leçon « ontologique » de la fin de *Spleen et Idéal*. Mais cette ouverture vers l'extérieur après le confinement dans son moi n'est finalement qu'une tentative d'évasion avortée, tout comme l'ambition du poète du *Vin* et de *Fleurs du mal*. Cette dernière section se présente elle aussi comme la recherche d'une issue, la tentative de créer un paradis « de remplacement » dont la porte s'ouvrirait grâce à la transgression des interdits sexuels et moraux. *Révolte* se lit désormais comme la protestation de l'homme qui refuse d'être dupe et qui, face à un Dieu tyrannique ou à un ciel vide, s'attache au Mal pour pouvoir maintenir le Bien. Le fait qu'aucun nouveau poème ne venait s'ajouter aux trois pièces de l'édition de 1857 (datant d'ailleurs toutes de la jeunesse de Baudelaire) constitue un aveu implicite de la vanité de cette attitude. La dernière section fait de la mort le fondement même de la vie, et place rétrospectivement l'ensemble du recueil sous le commandement du « vieux capitaine ». Elle n'est plus qu'un pari ultime et désespéré, accompagné de l'idée obsédante de l'Éternel Retour du Même ("Rêve d'un curieux").

Voyons maintenant le constat que dresse Baudelaire avant de s'engager dans son « aventure parisienne ».

"L'Irrémédiable" est à la fois une prise de conscience sur la finitude (dans le Mal) et la dénonciation de la vanité des métaphysiques qui prétendent la dissimuler par le truchement d'explications fallacieuses.

⁹⁹ Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris, II/785.

Pièce LXIV de la première édition, ce poème quitte la place anodine qu'elle occupait en 1857 pour marquer l'ultime étape du cheminement intérieur relaté par *Spleen et Idéal*. En 1857, il était précédé de " Brumes et pluies " et des poèmes du *Spleen*, et était suivi de six « tableaux parisiens ». Il devait alors marquer un moment de repliement sur soi après le rétrécissement progressif du monde environnant (4^e " Spleen "), et un élan velléitaire et funèbre dans un univers aux contours effacés d'où toute vie venait de se retirer. Les deux poèmes suivants apportent quelque apaisement par le ton relativement détaché d'" À une mendiante rousse " et du " Jeu ". Les deux " Crépuscules " marquent une ouverture vers l'extérieur en traduisant la sympathie lointaine du poète envers l'humanité assujettie aux cycles inexorables de la vie, avant les évocations pleines de nostalgies et de remords de sa jeunesse passée. La pièce suivante adopte un ton impersonnel pour évoquer la plus obstinée et la plus puissante à ses yeux des passions humaines, la haine insatiable et gratuite. Les trois poèmes qui suivent introduisent le macabre dans le style Jeune-France. " Le Revenant " ré-individualise le thème de la vengeance en le ramenant sur le poète, tandis que " Le Mort joyeux " et " Sépulture " expriment, malgré l'appel de la tombe dans le premier sonnet, une idée qui n'a cessé de hanter Baudelaire depuis sa jeunesse, à savoir qu'il n'y a pas de repos éternel et que les tourments d'ici-bas se poursuivent au-delà de la mort. " Tristesses de la lune " place la poésie sous le signe de l'astre nocturne, et c'est cette « pâle étoile » que suit le vaisseau-Baudelaire de " La Musique ", qui semble marquer un nouveau départ par le retour du souffle, de l'élan et du mouvement, et par la volonté de revenir à l'esthétique des correspondances. Celles-ci sont cependant privées de toute caution transcendante et sont destinées uniquement à traduire des états d'âme, au service d'un art capable de « voiler les terreurs du gouffre », et de soustraire l'homme à la tyrannie du temps¹⁰. " La Pipe " qui clôt le *Spleen et Idéal* de l'édition de 1857 continue à « bercer » l'esprit du poète et du lecteur au terme des douloureuses « agitations spirituelles » de la première section. Dans " La Musique ", Baudelaire vient de réaffirmer sa vocation poétique ; maintenant, il semble déterminé à continuer sa quête spirituelle et artistique (son esprit doit être guéri de temps en temps de « ses fatigues »), et se réconcilie avec la féminité, châtiée naguère par " Le Revenant " mais apparaissant maintenant sous un air fécondatrice, protectrice et guérisseuse¹¹. Les derniers poèmes de la section atténuent donc pour ainsi dire la portée des conclusions « ontologiques » de l'" Irrémédiable ", et font entrevoir plusieurs domaines qui pourraient être (ré-)investis par les moyens de l'art.

¹⁰ « Tout ce passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont en effet des machines à supprimer le temps. » LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 24. (Cité par GALAND, René, *Baudelaire. Poétiques et poésie*, Paris, Nizet, 1969, p. 324.)

¹¹ Cf. le second tercet de " La Pipe ".

Plusieurs commentateurs de l'œuvre de Baudelaire signalent que les pièces suivant les quatre "Spleen" dans la première section sensiblement amplifiée de l'édition de 1861 des *Fleurs du mal* peuvent être considérées comme des doublets tragiques des poèmes du début de recueil¹². À l'exception du seul "L'Héautontimorouménos", celles-là ont été toutes composées dans les années 1859-1860. "Obsession" ferait ainsi un écho désillusionné à "Correspondances" en privant tout l'univers relationnel de la caution du surnaturel pour le ramener à la projection de la déréluction humaine. Les analogies revêtent un caractère infernal : la Nature cesse d'être le pendant d'une surnature bienveillante, la forêt, la mer, la clarté, la musique changent de signe, et les « confuses paroles » sont relayées par « un langage connu », c'est-à-dire malheureusement trop connu. Le monde extérieur est investi par les charges incessantes et spontanées d'une mémoire inexorable¹³ qui le peuple de ses souvenirs et de ses phantasmes indélébiles.

Dans cette optique, "L'Irrémédiable" consacrerait l'échec des aspirations du poète d'"Élévation", qui cherche à atteindre à la connaissance suprême en rompant avec la chair et la matière. Tout en admettant la légitimité de ces rapprochements, je tiens cependant à faire deux remarques à propos de ces deux derniers poèmes. D'abord, "L'Irrémédiable" ne trace pas une courbe descendante *unique*, contrastant avec le mouvement ascensionnel de la pièce III (il vaut mieux parler de plusieurs lignes descendantes, tandis que dans le cas du « malheureux » et du bateau, l'enlèvement est pour ainsi dire « donné »). Deuxièmement, l'élévation reste, dans la pièce portant ce titre, une pure aspiration : après être présentée comme un état déjà atteint (« Par-delà les confins des sphères étoilées, / Mon esprit, tu te meus avec agilité... »), elle devient un projet (« Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides... ») pour se réduire finalement à un souhait, à un élan convoité avec nostalgie ardente, mais résignée (« Heureux celui qui peut... »).

Avec les images de la pétrification, de l'ensevelissement dans le Temps, "Le Goût du néant" traduit la démission de l'esprit (et l'abandon de tout effort créateur) après la défaite de l'Espoir¹⁴. Ni l'isolement dans la solitude (rappelant l'attitude du berger de Vigny), ni le regard souverain jeté des lointains sur le globe ne semblent le soustraire à sa destinée : la protection que peut offrir l'abri est vaine, tandis que l'élévation, loin de l'entraîner « vers les champs lumineux et sereins », lui donne le spectacle monotone d'une terre uniforme privée de toute aspérité susceptible d'accrocher ses yeux. La mise en scène du « morne esprit » et du « cœur sombre » annonce déjà le face-à-face de "L'Irrémédiable", tandis que l'attrait du néant remporte une victoire momentanée sur celui de l'enfer.

¹² Voir en particulier AUSTIN, Lloyd James, *L'Univers poétique de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1956.

¹³ Cf. LXXVI "Spleen" : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. »

¹⁴ Voir le dernier "Spleen".

“ Alchimie de la douleur ” replace le poète sous l'autorité de Satan : l'épithète « Trismégiste » qui accompagne normalement le nom d'Hermès est aussi celle du Satan du poème liminaire “ Au lecteur ”¹⁵. Hermès-Satan est « le Lucifer latent », dont la nature lui échappe (il est « inconnu »), qui lui cache une partie de son être et ne cesse de lui dicter des actes imprévisibles dont il redoute les conséquences (« ... qui toujours m'intimidas »). Comme dans “ Obsession », la nature y est de nouveau le lieu de la projection des phantasmes du « plus triste des alchimistes » qui, au lieu de chanter « les transports de l'esprit et des sens », transmue « le paradis en enfer ». Les analogies s'y nouent en sens inverse : le ciel désert ne contiendra que les monuments élevés par le poète à la mémoire de ses rêves et illusions (c'est-à-dire des œuvres d'art – les « grands sarcophages » – retraçant les étapes d'une vaine quête spirituelle), et en particulier à la mort de Dieu (ou à celle de sa foi en Dieu). Notons que la présence de ce principe maléfique comporte aussi la promesse de la lucidité¹⁶ : dans la tradition hellénistique, Hermès est à l'origine de tout Savoir, tandis que ce fut sur l'instigation du Diable que le premier couple goûta du fruit défendu de l'Arbre de la Science – et c'est leur « hybride » qui fait découvrir à Baudelaire le « cadavre cher ».

“ Horreur sympathique ” est une tentative d'exorciser la douleur par l'acceptation de l'Enfer perpétuel auquel il est condamné, et par l'affirmation de la liberté morale, autorisée par le ciel vide. Le paradis n'existant pas, l'exilé recourt à une révolte métaphysique et morale, et s'efforce de se complaire dans sa condition, c'est-à-dire de transformer l'enfer en paradis : ainsi, par l'inversion des signes, l'horreur pourra devenir « sympathique », et le poète pourra trouver des agréments à ce ciel couleur de mort (« livide ») : le mot « bizarre » a toujours des connotations positives chez Baudelaire¹⁷. Alors que tout est désormais clair et sûr, il continue à proclamer les droits « De l'obscur et de l'incertain », et colonise orgueilleusement le ciel en y faisant défiler ses rêves funèbres ou infernaux.

Dans l'édition de 1857, “ L'Héautontimorouménos ” occupait une place assez anodine entre “ Causerie ” et “ Franciscæ meæ laudes ”. Dans ce contexte, on pouvait y lire une tentative de vengeance sadique de l'homme abusé par les femmes, tentative qui se retourne immédiatement contre lui-même sous la forme d'un effort auto-destructeur stérile et paralysant. La pièce écrite en latin rejoint, par son inspiration, les poèmes de l'« amour spirituel » du cycle de Mme Sabatier. L'énigmatique Françoise possède toutes les vertus de « l'Ange gardien, la Muse et la Madone » : elle triomphe même de l'Ennemi en soustrayant ses « protégés » au Temps (« Fons æternæ juventutis ») et rachète les hommes en effaçant leurs péchés jusqu'à leur souvenir. La tentation sado-masochiste de “ L'Héauton-

¹⁵ Voir ARNOLD, Paul, *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1972, p. 33–41.

¹⁶ Cf. les « grâces sataniques » dans “ L'Irrémédiable », v. 38.

¹⁷ « *Le Beau est toujours bizarre.* » *Exposition universelle, 1845, Beaux-arts, II/578.*

timorouménos" apparaît ainsi comme une « excursion » sans lendemain : elle est chassée par un nouvel appel de la « chair spirituelle » – signe d'une volonté de conversion ou, au pire, d'un esprit ludique susceptible de ravalier le poème du bourreau de soi-même au statut d'un simple exercice de style.

Cependant, dans l'édition de 1861, le nouvel environnement confère à "L'Héautontimorouménos" une signification toute différente. Le sadisme – ou plutôt la menace sadique – y apparaît comme la conséquence logique de l'immoralisme du « libertin » que Baudelaire semble devenir dans "Horreur sympathique". Dans les trois premières strophes, la douleur est « utilisée » comme moyen de connaissance : les châtiments que Baudelaire entend infliger à la femme sont destinés à la forcer à dévoiler son essence intime. Selon Leo Bersani¹⁸, la seconde partie du poème doit être lue comme une explication de la première : par les actes de violence, Baudelaire cherche à « mettre fin au désert intérieur causé par "la vorace Ironie" », mais l'arrangement des deux parties laisse entendre que ses efforts demeurent stériles, et qu'il ne parvient pas à exploiter « les potentialités vivifiantes du sadisme ». L'ironie est « une sorte de conscience morale mortifiante », un des aspects du surmoi qui n'est autre que « le ça devenu son propre miroir »¹⁹. Elle n'a donc aucun effet libérateur : elle conduit à « une séparation déchirante du désir d'avec lui-même ». Ce qui revient à dire que le désir se trouve immobilisé dès qu'il surgit (la violence décrite dans la première partie n'est qu'un « projet » : tous les verbes sont au futur), car il s'en prend à lui-même dans un acte sado-masochiste où l'instinct de mort et celui d'autopunition (cette dernière revêtue de « l'autorité d'une "postulation" d'inspiration divine ») se confondent dans une identité fondamentale (« Je suis la plaie et le couteau ! », etc.).

Si l'on complète l'étude psychanalytique de Bersani d'une lecture « contextuelle » de "L'Héautontimorouménos", on pourra y voir un démenti opposé à l'attitude du poète d'"Horreur sympathique" : son cœur ne se plaît point dans l'Enfer de ce désert intérieur d'où rien ne jaillit plus vers les « Cieux déchirés » et que ni la douleur d'autrui, ni le retournement de la violence contre lui-même ne pourront féconder. On a vu, dans les poèmes du "Spleen", que les êtres et les objets de son entourage n'étaient que des reflets du poète²⁰, et cela vaut aussi pour la « femme » qu'il menace de torturer dans les premières strophes de "L'Héautontimorouménos". Elle est elle aussi une projection de Baudelaire, et les coups portés sur son corps atteindraient en réalité le poète, étant donné que sa conscience morale transformerait aussitôt son élan sadique en un acte d'auto-agression. L'Enfer n'autorise donc pas la liberté sans bornes : malgré la mort de

¹⁸ Sur ce poème, voir BERSANI, *Op. cit.*, p. 96–110.

¹⁹ Voir les vers 19–20.

²⁰ Ainsi, dans la pièce LXXV, c'est le corps maigre du poète qui est rongé par la maladie, c'est lui qui ne trouve pas le repos, c'est lui qui est enrhumé, et ce sont ses parents qu'il reconnaît sur les cartes.

Dieu, la tentation de faire sienne la morale du Diable en se vautrant avec délices sur l'oreiller du Mal ne constitue pas une issue valable.

Ce poème introduit cependant le thème du dédoublement, qui demeure encore stérile et douloureux dans " L'Héautontimorouménos ", mais qui conduira à la découverte ontologique de " L'Irrémédiable " avant d'être exploité dans plusieurs pièces de *Tableaux parisiens* et du *Spleen de Paris*. À ce dédoublement, Baudelaire assignera une double fonction. D'une part, il entend par là « la puissance d'être à la fois soi et un autre »²¹, c'est-à-dire la faculté d'explorer l'intimité d'autrui en se projetant au cœur de son être et en se construisant d'autres vies imaginaires pour échapper aux déterminations de la condition humaine et pour avoir une meilleure prise sur la sienne²². Mais ce dédoublement a aussi une fonction heuristique : assistant « comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi »²³, il s'efforce d'appréhender en toute lucidité ce qui gît au plus profond de lui-même. " L'Irrémédiable " marque le point d'aboutissement de ses efforts faits pour découvrir la véritable essence de l'homme et de la « Création ».

Les sept premières strophes de ce poème présentent un certain nombre de tentatives d'extériorisation par lesquelles l'homme essaie de se rendre compte de sa condition. Les cinq « personnages » en détresse (l'« Idée », l'Ange, le captif, le damné, le navire) sont les images allégoriques des philosophies, des mythes, des religions ou des œuvres d'art expliquant ou décrivant la « fortune irrémédiable ». La première strophe combine les éléments de la tradition gnostique²⁴, du néoplatonisme, du *Pimandre*²⁵ et de la mythologie antique. L'« imprudent voyageur » renvoie à l'angélologie romantique cultivée en France par le Vigny d'*Éloa* et le Lamartine de *La Chute d'un ange*, la scène du damné a été probablement suggérée par des planches de Piranèse, celle du prisonnier par des lectures de Poe²⁶, tandis que l'image du bateau s'inspire, d'après Jean Starobinski, du tableau intitulé *Le Naufrage* de Caspar David Friedrich²⁷. Bien entendu, les strophes de la première partie ne présentent pas les épisodes d'une même histoire : l'Ange, le prisonnier et le damné ne doivent pas être considérés comme les avatars successifs de l'Idée, métamorphosée en bateau au terme de ses tribulations²⁸. Ce sont

²¹ *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, II/543.

²² Voir par exemple la conclusion des " Fenêtres " (*Le Spleen de Paris*, I/339) où Baudelaire s'identifie à une « femme mûre » et se montre prêt à entrer dans la peau d'un vieillard.

²³ *De l'essence...*, II/532. Il va sans dire que Baudelaire n'a rien d'un « spectateur désintéressé ».

²⁴ Cf. *Mon Cœur mis à nu*, XX : « ... la création ne serait-elle pas la chute de Dieu ? » I/689.

²⁵ Voir ARNOLD, *Op. cit.*, p. 52–58.

²⁶ Voir, sur ces sources, les commentaires de Claude Pichois, I/989–990.

²⁷ STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Juillard, 1989, p. 41.

²⁸ Contrairement à ce que prétendent GALAND, *Op. cit.*, p. 349–355, et ARNOLD, *Op. cit.*, p. 44–49.

des « médaillons » dont les quatre premières sont les images d'un mouvement giratoire descendant interminablement et circonscrit chaque fois entre des limites infranchissables naturelles ou artificielles. Ces diverses formes d'une « kinesthésie malheureuse »²⁹ sont suivies, dans la septième strophe, de la vision d'une immobilité complète et définitive. Au lieu d'une seule courbe descendante, il vaut mieux parler d'évocations allégoriques d'une même réalité, d'autant plus que Baudelaire lui-même ne laisse à ce sujet aucune équivoque : il nous présente différents « emblèmes » autonomes juxtaposés qui s'ordonnent en un compréhensif « tableau parfait » (remarquons que le mot est au singulier) de la condition humaine. On peut y voir, certes, les étapes d'une progression (ou plutôt d'une régression) allant du spirituel (l'Idée, l'Ange) au matériel (le navire) à travers l'homme. Cependant la réification immobilisante de la septième strophe marque non seulement la disparition de tout mouvement vertigineux, mais aussi le début d'une prise de conscience après les velléités de libération des « acteurs » précédents : le bateau cherche non pas l'impossible délivrance, mais à « s'expliquer » son infortune, et la découverte *a posteriori* du chemin conduisant au lieu de son emprisonnement perpétuel dans la glace ne saurait être que gratuite. En outre, le mot « cristal » annonce le « miroir » de la seconde partie, c'est-à-dire l'amorce d'un dédoublement permettant à l'homme de prendre ses distances vis-à-vis de soi-même et de se contempler comme pur objet de connaissance.

Les deux strophes d'une extrême concision de la seconde partie contiennent l'idée-maîtresse dont les cinq emblèmes ont été les illustrations allégoriques : répliques condensées des huit strophes de la première partie, ces huit vers constituent une sorte de foyer lumineux amplifiant qui projette les scènes dramatiques d'un théâtre d'ombres sur la toile de l'éternité. L'absence totale de verbes souligne le caractère définitif et sans appel de cet état, tel qu'il se révèle devant la conscience repliée sur elle-même après une exploration « externe » de la condition humaine. Le Mal est doublement inhérent à la condition humaine : elle règne souverainement et dans l'univers et dans l'homme. « Vivre est un mal »³⁰, et la fuite ne mène nulle part, car la tour d'ivoire la plus hermétiquement fermée au monde ambiant en est rongée de l'intérieur. Ce savoir ultime est le « cadeau » d'un intellect poussant sa quête à ses dernières limites, où les oppositions binaires habituelles restent dépourvues de sens. En effet, les deux dernières strophes abondent en oxymores dont les termes se réconcilient sans peine : le « Tête-à-tête » est « sombre et limpide », car il aboutit à une leçon sinistre et parfaitement clair ; le « Puits de Vérité » est « clair et noir », car le secret qu'il recèle se dresse maintenant dans toute sa transparence lugubre, etc³¹. L'auto-réflexion figurée

²⁹ STAROBINSKI, *Op. cit.*, p. 43.

³⁰ " *Semper eadem* ", I/41.

³¹ Signalons aussi les rimes « limpide » – « livide », et « miroir » – « noir ».

par le « Tête-à-tête » qui scinde l'homme en un sujet qui (se) connaît et en un objet pour un savoir (tragique) est aussi, comme l'atteste " L'Héautontimorouménos ", un déchirement paralysant où la conscience réflexive inhibe les mouvements de la conscience réfléchie³². Ce *gnôthi seauton* accompli à lumière inexorable de la conscience ironique aboutit à une révélation diabolique : les « grâces sataniques » sont ce savoir ultime cueilli à l'Arbre de la Science dont nulle divinité ne peut interdire l'accès et dont les fruits sont réservés aux plus courageux. Ce savoir consiste en la découverte du règne universel du Mal sans aucune promesse de rachat : la création ne saurait être que l'œuvre d'un démiurge méchant (v. 31–32), accablant l'humanité de châtements immérités et l'entretenant du leurre d'une Première Faute. Cette découverte apporte cependant « Soulagement et gloire uniques ». Soulagement, puisque le poète sait maintenant ce qu'il a cherché à savoir et il ne lui reste plus rien à faire : il a eu le courage de mener sa quête jusqu'au terme, acceptant même le dédoublement douloureux afin de descendre au fond du « Puits de Vérité » pour y trouver le terrible secret. Son entreprise a abouti, même si l'enseignement qu'il en a recueilli est d'un tragique sans appel. Il est même revêtu de gloire à ses yeux, car seuls les esprits les plus téméraires s'engagent dans une aventure pareille et osent confronter la Vérité dans toute sa nudité. Ce courage – c'est-à-dire la localisation du Mal au cœur même de l'être – lui confère aussi la dignité de celui qui est allé plus loin que les autres et envisage l'existence et l'homme sans illusion aucune. Cette dignité l'autorise à témoigner de la condition humaine à la manière des artistes des " Phares ", à cette différence près que ceux-ci pouvaient encore croire que leurs malédictions, blasphèmes et plaintes s'adressaient à une divinité qui avait abandonné l'humanité. Or le témoignage de Baudelaire restera confiné à la sphère humaine : il aura pour destinataire l'« Hypocrite lecteur », moins lucide, moins déterminé à faire face à son essence humaine. Paradoxalement, la « conscience dans le Mal » peut faire entrevoir la possibilité d'une guérison (au moins relative) : « Le mal se connaissant était moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant. G. Sand inférieur à de Sade. »³³ Ce savoir, comme nous l'avons vu, est le fruit d'un « état de grâce », bien que celui-ci n'ait rien de divin. Le salut, du moins sur l'échelle humaine, dépendra donc de la manière dont le poète pourra l'exploiter. Pour fructifier la grâce reçue, cet incroyant qui garde pourtant l'appareil conceptuel du catholicisme devra ainsi faire appel à sa volonté – à cette volonté qui le déserte si souvent. La tâche est d'autant plus urgente que le moment d'éternité de " L'Irrémédiable " vient de toucher à sa fin, et le voilà brusquement replongé dans la temporalité vengeresse annoncée par la voix polyglotte de " L'Horloge ".

³² Voir SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, NRF, Gallimard, 1963, p. 30–33.

³³ [Notes sur *Les Liaisons dangereuses*], II/68.